FREDRIC JAMESON

EL POST MODERNISMO REVISADO

EDICIÓN DE DAVID SÁNCHEZ USANOS

ABADA EDITORES

¿Es salvar al capitalismo el objetivo fundamental de la socialdemocracia?, ¿vivimos en un mundo en el que el *curator* de una exposición es más creativo que el artista?, ¿qué relación hay entre los derivados financieros, la cultura y el sujeto postmoderno?, ¿son lo mismo «globalización» y «postmodernidad»? Este libro responde al deseo de Fredric Jameson de actualizar algunas de las tesis que expuso en su célebre ensayo de 1984 sobre el postmodernismo. Para ello analiza fenómenos inequívocamente contemporáneos dando muestras de su habitual perspicacia. Y lo hace manteniendo la perspectiva política que desde el comienzo de su carrera ha guiado sus interpretaciones. El resultado es un texto que aborda cuestiones tanto filosóficas como económicas, que se ocupa de aspectos relativos a la estética y a la política. Que trata, en fin, de poner nombre al presente sin renunciar a la posibilidad de transformarlo.

FREDRIC JAMESON (Cleveland, Ohio, 1934) es una figura esencial en el ámbito de los estudios literarios. *Marxism and form*, *The prison-house of language* o *The modernist papers* son tres de sus obras más significativas en esa materia. No obstante,

...

IBIC: HPQ

ABADA EDITORES

LECTURAS DE FILOSOFÍA

LECTURAS
Serie Filosofía
Director Félix Duque

C/ Gobernador 18 - 28014 Madrid
Tel.: 914 296 882 / fax: 914 297 507
www.abadaeditores.com

ganz1912

diseño Sabática
producción Guadalupe Gisbert

ISBN 978-84-15289-51-7
IBIC HPQ
depósito legal M-30414-2012

preimpresión Escarola Leczinska
impresión Gráficas Varona, S.A.

FREDRIC JAMESON

El postmodernismo revisado

edición de
DAVID SÁNCHEZ USANOS

MADRID 2012
ABADA EDITORES
LECTURAS DE FILOSOFÍA

INTRODUCCIÓN

David Sánchez Usanos

Casi nos atrevemos a decir que hubo un tiempo en el que Jameson estaba de moda. En su momento, «El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado»[1] pertenecía a esa clase de textos que había que haber leído —o, al menos, aparentar haber leído— si uno no quería ver malograda su reputación en ciertos mentideros. Ese artículo de 1984 es, sin duda, uno de los análisis más lúcidos de la sociedad contemporá-

[1] «Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review* I/146, julio-agosto de 1984, pp. 52-92 [hay traducción castellana: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991]. Posteriormente publicaría un libro con el mismo nombre: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991 [trad. esp.: *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996].

nea y contribuyó a que, durante años, la postmodernidad (o el postmodernismo) pareciesen la etiqueta definitiva que servía para zanjar cualquier asunto. Pero el caso es que Fredric Jameson no es hombre de un solo libro o cuestión. Su producción roza lo abrumador. Diremos tan sólo que se trata de un excelente teórico de la literatura. *Marxism and Form* y *The Prison-House of Language* son dos de los mejores libros para introducirse tanto en el llamado «marxismo occidental», como en el estructuralismo y el formalismo ruso. Y quien, interesado en el modernismo literario, acuda a *The Modernist Papers* encontrará un conjunto de estudios (de Rimbaud a Mallarmé, de Joyce a Kafka) cargados de intuiciones sobresalientes[2].

El ensayo que tiene el lector en sus manos, *El postmodernismo revisado*, fue pronunciado como conferencia en el Círculo de Bellas Artes de Madrid[3] el 14 de

2 Véanse *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1971; *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972 [trad. esp.: *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y el formalismo ruso*, Barcelona, Ariel, 1980] y *The Modernist Papers*, Londres y Nueva York, 2007.

3 En el marco del proyecto de investigación «Pensar Europa» con refencia FISO 2009/10097 del Ministerio de Ciencia e Innovación.

mayo de 2010. En él, Fredric Jameson retoma algunas de las líneas que apuntaba cuando se ocupó por primera vez del tema, somete la cuestión a nuevo examen e incorpora ejemplos y análisis contemporáneos que enriquecen una visión que, por lo demás, resulta absolutamente coherente respecto a las tesis que viene defendiendo desde el comienzo de su carrera. Desde el punto de vista formal y estilístico, hemos de decir que las categorías conceptuales que maneja están siempre orientadas a producir un determinado efecto en el lector y no tanto a sostener una estructura lógico-argumentativa al uso. Con esto queremos señalar que son elegidas en virtud del potencial que se les confiere para hacer que el lector sea más consciente de la realidad que le circunda. En no pocas ocasiones, esa decisión conlleva sacrificar algo de precisión y, sobre todo, aleja a Jameson del exceso de caución propio del erudito académico. En cierto modo, podría afirmarse que su gesto, sin dejar de ser provocador, es fundamentalmente estético. Ello no significa que rehúya la polémica precisamente, pero su vista parece puesta en otra parte: la confrontación —que siempre tiene algo de teatral— no es su objetivo primordial. Y, volviendo a la cuestión del gesto, quizá en lugar de «estético» deberíamos haber dicho

«artístico». Porque aquí, como en tantas ocasiones, la respuesta parece estar en el arte. Concretamente, en las vanguardias y su inclinación al impacto, en el modo en el que perseguían violentar al público y hacerle partícipe, así, de su rechazo al orden establecido. Imposible no pensar, entonces, en Brecht y en su «efecto extrañamiento», en ese deseo de enfatizar el carácter convencional e histórico (o sea: transformable) de la realidad cotidiana. El objetivo era conseguir que lo habitual apareciese ante el espectador como algo insólito y distante. Para ello, el dramaturgo alemán no dudaba en someter lo ordinario, lo común, a una exhaustiva deconstrucción que llegaba al nivel del gesto. Una estrategia que, en sus momentos más logrados, teñía la acción más trivial con un tono ya no absurdo, sino perturbador (rayano incluso con lo siniestro). Aunque el camino elegido por Jameson desde luego es otro, creemos que su fin es el mismo: poner en marcha el pensamiento dirigiéndolo hacia una crítica (social, política) del presente. Y es que nuestro autor parece haber hecho suya, a su manera, la propuesta de Foucault de elaborar una «ontología del presente» (una «invitación» que, por cierto, cabe buscar también en la tarea que Hegel atribuía a la filosofía: aprehender el

propio tiempo con el pensamiento). De existir una filosofía —una ontología— tal en Jameson, ésta respondería sin duda al rótulo de «teoría de la postmodernidad».

Hemos visto que ese momento provocador forma parte de una táctica similar a la de ciertas propuestas artísticas de orientación crítica. A ese carácter desafiante hay que añadir lo que parece una irresistible atracción por la ambigüedad. Ello hace que, en ocasiones, cuando se trata de que profundice en algunas de sus tesis, «obligándole» a adoptar una postura o a ser consecuente con la radicalidad de algunas de sus propuestas, Jameson se muestre extraordinariamente meticuloso en la apreciación del matiz, saque a relucir —esta vez sí— su fabulosa erudición y busque poner de manifiesto la complejidad inherente a casi cualquier situación. Lo cual puede llevar a algunos a tacharle de elusivo o, directamente, de escurridizo. Pero, entonces, cuando uno siente la tentación de concluir que está ante alguien que no se compromete —es decir, que no se arriesga—, Jameson, como esos boxeadores cinematográficos que siempre guardan un último golpe, afirma con rotundidad: «Yo soy marxista, creo en la idea de clase y considero que la política proviene de la lucha de clases».

Si la filosofía no se ocupa de lo que sucede en la calle, de lo que se habla en los cafés, de lo que se entiende, en fin, como «vida real», en parte traiciona su esencia. Jameson dice no hacer filosofía (y gran parte de la filosofía académica le dará gustosa la razón en este punto), pero, más allá de etiquetas (¿filosofía?, ¿teoría?, ¿pensamiento?), su propuesta alcanzará seguro a las preocupaciones del lector contemporáneo. Ello no quiere decir que se esté de acuerdo con él en todo momento, pero resultan innegables su esfuerzo y su destreza para conectar diversos ámbitos de conocimiento y hacerlo, además, mediante un lenguaje accesible. Sus constantes referencias a otras obras y autores no suponen ni una exhibición gratuita ni un lastre que afecte al discurrir de su argumentación. Se trata, creemos, de un intento honesto de pensar la situación en la que nos encontramos atendiendo a su naturaleza polifacética. Combatiendo así, de paso, la tan acusada parcelación de saberes característica de nuestro tiempo (algo que, en gran medida, ha desactivado la presencia del intelectual en la esfera pública).

La revisión de la postmodernidad que nos ofrece Jameson a continuación no es un ejercicio perfectamente acabado. Como en muchos artefactos teóricos

contemporáneos, hay tanto digresiones como prometedoras alusiones que, a la vista de la importancia que el propio discurso parece concederles, no terminan de ser abordadas con la profundidad que merecerían. Estamos, por tanto, ante un documento de trabajo, una incitación que busca poner en movimiento al lector, discutir con él, apelar a referencias compartidas o mostrarle nuevos caminos. Hacer que piense, en fin, de una manera crítica. Pero hacerlo proporcionándole placer (de Horacio a Virginia Woolf sabemos que el producto cultural que no deleite, no enseña). Porque el texto de Jameson, por encima de todo, funciona. Se trata de un ejercicio de subrayado que busca destacar algunos de los principales rasgos que caracterizan nuestra época. Dado el amplio espectro de las cuestiones que trata (filosofía, finanzas, estética, política), cada lector diferirá en los momentos que considere más felices. La interconexión entre política, economía y arte-cultura en nuestro presente es algo en lo que viene insistiendo desde el inicio de su andadura teórica. Que la nuestra es una época marcada por la preeminencia de categorías espaciales (en contraste con la «obsesión» modernista —de Proust a Heidegger— por el tiempo) es otra de las notas típicas de su reflexión. Habrá quien sepa apreciar los

matices que añade cuando se ocupa del sujeto postmoderno (insistiendo en la distinción entre emociones y afectos, por ejemplo). Pero es cuando habla del derivado financiero, de la política en la postmodernidad y del giro que se ha operado en el arte contemporáneo (de la obra a la ocurrencia, del artista al *curator*) cuando más brillante —y más controvertido— se muestra. La contundencia —y, posiblemente, gran parte de la eficacia— de las imágenes que nos proporciona Jameson provienen de su talento, qué duda cabe. Pero nos atrevemos a sugerir que encuentran acomodo en sus escritos por medio de cierto ardid retórico. En no pocas ocasiones, Jameson se presenta a sí mismo como un *outsider*, un simple aficionado (o diletante), una figura ajena, en cualquier caso, al campo específico del que aparentemente sólo está opinando (el arte contemporáneo o la filosofía política, por ejemplo). Eso parece proporcionarle la distancia necesaria para realizar juicios procaces camuflados bajo un manto de modestia y provisionalidad. Como ese extranjero mitológico recién llegado a una comunidad al que, durante cierto tiempo, le está permitido pronunciar nombres y verdades prohibidas a los miembros de pleno derecho. Pero, en el caso de Jameson, es tal la radicalidad y el calado de muchas de

estas observaciones, que la coartada no siempre es admitida por las autoridades del gremio y sobreviene cierto escándalo. Lo cual no quiere decir, claro, que no esté sobre la pista. *El postmodernismo revisado*[4] es, en fin, un texto ágil e inteligible en el que, se esté o no de acuerdo con Jameson, se ha de conceder al autor que, sin duda, tiene olfato para detectar lo interesante*.

4 *Postmodernism Revisited* en el original inglés; una traducción literal sería: «El postmodernismo visitado de nuevo [o visitado otra vez]»; otra opción podría ser: «El postmodernismo reconsiderado» (todas las notas son del traductor).

* Al final del libro se reproduce el coloquio que tuvo lugar tras la conferencia de Jameson pronunciada en el CBA de Madrid.

Fredric Jameson

El postmodernismo revisado

1. FILOSOFÍA POSTMODERNA, O CONSTRUCTIVISMO

En lo que sigue quiero desarrollar más las posiciones que defendí en mi antiguo ensayo sobre el postmodernismo de 1984 (y en el libro del mismo nombre que le siguió en 1991)[5], sin repetirlas ni resumirlas aquí tediosamente. No rechazo ninguna de estas posiciones, pero, por otra parte, pienso que se han transformado en lo que quizá sean formas y figuras irreconocibles. Debe realizarse una primera revisión en cuanto al propio título: demasiada gente da por sentado que con «postmodernismo» yo me refería esencialmente a un estilo cultural, acerca del cual

5 Véase nota 1.

resulta bastante fácil argumentar que sus días han pasado y que ahora nos dedicamos a otra cosa.

Primero he de aclarar el título, que hoy cambiaría a «postmodernidad», pues mi intención no era identificar un estilo artístico concreto —al que todavía podemos llamar «postmodernismo»— sino describir todo un cambio cultural sistémico. El estilo artístico era el síntoma de este cambio sistémico y, en ese sentido, ofrecía una serie de claves respecto a los cambios sociales y globales. Pero un solo estilo nunca es el único en un período, se ve acompañado por una cierta cantidad de competidores, y puede pasarse o desgastarse. Algo así parece que le ha sucedido al postmodernismo original de los ochenta —frívolo, decorativo, entretenido, ¡no-modernista!— como si estuviera destinado a ello, y cuando la gente dice que el postmodernismo pasó creo que es a eso a lo que se refiere. El estilo postmoderno de ese período ya no es el hegemónico (hablaré más en torno a la estética en un momento).

Pero la postmodernidad no es un estilo, es todo un modo de producción, la tercera fase del capitalismo; y, en este sentido, resulta suficientemente obvio que la postmodernidad todavía está muy con nosotros, o quizá debería decir que somos nosotros quienes

estamos mucho con ella y en ella; y que queda tiempo para que el mundo entre en una nueva fase del modo de producción capitalista, y no digamos, en general, en un nuevo modo de producción.

Por lo tanto, resulta mejor rebautizar mi teoría como una teoría de la postmodernidad, o, en otras palabras, de todo un modo de producción, el cual, sin duda, incluye estilos artísticos y culturales en su seno, pero que en realidad designa al capitalismo tardío como tal, que desde luego no ha pasado, sino que todavía está muy con nosotros. (También apunto, de pasada, la objeción de que con el 11-S acabó la propia postmodernidad y que el imperialismo americano ha vuelto a sus viejas tendencias tradicionales modernistas; pero no resultará difícil mostrar que también aquí la postmodernidad permanece con fuerza y posee su propia originalidad y su propia estructura, tanto en la guerra como en la ideología.)

Aunque acerca de esta modificación debe decirse que sus connotaciones culturales todavía persisten, al menos oscureciendo, en cierto modo, otras dimensiones que han de ser incluidas a la hora de ofrecer una descripción verdaderamente total: concretamente las dimensiones económicas y políticas; y en mi primer ensayo (quizá simplemente porque tan-

to el término como el fenómeno histórico acababan de aparecer en el horizonte de los primeros ochenta) lo que claramente dejé fuera fue la identificación del capitalismo tardío con la postmodernidad.

Éste es el momento de describir lo que aquí será mi premisa operativa: a saber, que si la modernidad consistía en lo que Luhmann describió como una diversa, a veces gradual, diferenciación de cosas, de campos, de actividades, de experiencias, etc., reemplazando la identificación simbólica de unos niveles con otros que procedía del pensamiento tradicional o religioso, entonces la postmodernidad bien puede ser vista como un colapso (*rebattement*) de todos esos niveles unos con otros, en una igualmente inmensa desdiferenciación, en la cual cada uno se funde con el otro...

En la postmodernidad no están separados de un modo mecánico por barreras disciplinarias, son lo mismo, existen simultáneamente, son, como diría Spinoza, atributos de la substancia. De modo que, en nuestro tiempo, lo cultural es uno respecto a lo económico (en el sentido de que todas las obras de arte están para ser vendidas en el mercado del arte, y que la «forma-mercancía» domina el arte y la cultura tanto como los bienes materiales). Pero, entonces,

también tenemos que añadir que, en nuestro tiempo, lo económico es uno respecto a lo cultural: todo lo que compramos, desde automóviles a pasta de dientes o alimentos, está tan profundamente culturizado por la publicidad y las imágenes que resulta imposible afirmar si estamos consumiendo una imagen o un objeto material. La postmodernidad es entonces esta des-diferenciación, esta implosión que reúne de nuevo los aspectos que en la modernidad habían sido separados en disciplinas, de modo que la superestructura se pliega de nuevo sobre la base y, al mismo tiempo, la base se vuelve superestructural. Esto exige, de manera bastante clara, un nuevo modo de trabajar en la crítica cultural y la descripción histórica; y en lo que sigue querría esbozar las conexiones entre estos aspectos anteriormente separados como son la globalización, las finanzas y la cultura postmoderna.

Me gustaría afirmar ahora que «globalización» y «postmodernidad» son lo mismo, son las dos caras de nuestro momento histórico, o, mejor aún, de la fase del modo de producción en la cual nuestro momento, nuestro presente, se halla inserto. Si se prefiere la terminología clásica, entonces la globalización es la base y la postmodernidad la superestructura de esta tercera etapa del capitalismo, y desde esta

to el término como el fenómeno histórico acababan de aparecer en el horizonte de los primeros ochenta) lo que claramente dejé fuera fue la identificación del capitalismo tardío con la postmodernidad.

Éste es el momento de describir lo que aquí será mi premisa operativa: a saber, que si la modernidad consistía en lo que Luhmann describió como una diversa, a veces gradual, diferenciación de cosas, de campos, de actividades, de experiencias, etc., reemplazando la identificación simbólica de unos niveles con otros que procedía del pensamiento tradicional o religioso, entonces la postmodernidad bien puede ser vista como un colapso (*rebattement*) de todos esos niveles unos con otros, en una igualmente inmensa desdiferenciación, en la cual cada uno se funde con el otro...

En la postmodernidad no están separados de un modo mecánico por barreras disciplinarias, son lo mismo, existen simultáneamente, son, como diría Spinoza, atributos de la substancia. De modo que, en nuestro tiempo, lo cultural es uno respecto a lo económico (en el sentido de que todas las obras de arte están para ser vendidas en el mercado del arte, y que la «forma-mercancía» domina el arte y la cultura tanto como los bienes materiales). Pero, entonces,

también tenemos que añadir que, en nuestro tiempo, lo económico es uno respecto a lo cultural: todo lo que compramos, desde automóviles a pasta de dientes o alimentos, está tan profundamente culturizado por la publicidad y las imágenes que resulta imposible afirmar si estamos consumiendo una imagen o un objeto material. La postmodernidad es entonces esta des-diferenciación, esta implosión que reúne de nuevo los aspectos que en la modernidad habían sido separados en disciplinas, de modo que la superestructura se pliega de nuevo sobre la base y, al mismo tiempo, la base se vuelve superestructural. Esto exige, de manera bastante clara, un nuevo modo de trabajar en la crítica cultural y la descripción histórica; y en lo que sigue querría esbozar las conexiones entre estos aspectos anteriormente separados como son la globalización, las finanzas y la cultura postmoderna.

Me gustaría afirmar ahora que «globalización» y «postmodernidad» son lo mismo, son las dos caras de nuestro momento histórico, o, mejor aún, de la fase del modo de producción en la cual nuestro momento, nuestro presente, se halla inserto. Si se prefiere la terminología clásica, entonces la globalización es la base y la postmodernidad la superestructura de esta tercera etapa del capitalismo, y desde esta

perspectiva resultarían visibles otras características de la postmodernidad (que, por tanto, no trataré).

«Globalización» como término y como concepto subraya de manera muy útil la dimensión espacial de la postmodernidad en la que insistí desde el principio, ese desplazamiento de la temporalidad a favor de la experiencia espacial en el presente, y a la que volveré enseguida. Y el término también subraya la originalidad histórica de las nuevas dimensiones del capitalismo que son más vastas y estructuralmente diferentes respecto al anterior («modernista») momento del imperialismo (junto con su cultura y con su política). Sin embargo, el término no identifica de una manera suficiente la novedad de la estructura económica del nuevo momento, que ahora ha de revelarse como la del capital financiero. Esta nueva y vieja estructura tiene también, como veremos en breve, sus implicaciones culturales y sociales.

Pero, antes de hacerlo, debemos centrarnos todavía en una tercera variante de nuestra palabra raíz. Si el postmodernismo designa un estilo artístico y la postmodernidad todo un modo de producción, ¿qué expresa el adjetivo «postmoderno» (usado aún con mayor frecuencia)? Es una cuestión de lo más urgente desde el momento en que la mayoría de las

veces el adjetivo resulta empleado como reproche (si no como denuncia). Realmente, a veces el término postmoderno simplemente designa los aspectos tecnológicos de las cosas nuevas: una técnica novedosa puede ser postmoderna, una campaña política también puede parecer postmoderna en comparación con una más tradicional, etc. Más a menudo, sin embargo, y usada como acusación, la palabra postmoderno está destinada a tachar una filosofía (o, si se prefiere, una ideología o cosmovisión) propiamente postmoderna. Ésta se supone que es un relativismo que complacientemente se deleita con el final de la verdad y de los valores trascendentes. Y debe enfatizarse el adverbio «complacientemente», puesto que esta experiencia de la muerte de Dios de Nietzsche o el fin del valor trascendente no es vivido, como en la filosofía modernista, con angustia y con el anhelo de lo Absoluto (viejo o nuevo). Es sentido como una liberación positiva y como el desprenderse de unos universales que ya no necesitamos. En ese sentido, los lemas de una filosofía propiamente postmoderna pueden resumirse desde el punto de vista de un anti-fundacionalismo y un anti-esencialismo.

¿Cómo pude ser tan corto de vista de haber omitido esta característica fundamental de lo post-

moderno (en otras palabras, el pensamiento, la propia conciencia de sí mismo)? Supongo que, en el mejor de los casos, puede argumentarse que tal pensamiento (o ideología) resulta identificado y nombrado antes por sus adversarios, que lo unifican como un objetivo a batir, subsumiendo cualquier número de filósofos desde Rorty en adelante, y creando de este modo la «filosofía postmoderna» como tal. Sin embargo, querría distinguir en este punto entre mi propia empresa –la descripción de todo un modo de producción, incluyendo la cultura y la filosofía que le son características–, y la elaboración de una filosofía postmoderna como tal. Resulta sencillo confundir ambas empresas, y a menudo he sido llamado (o acusado de ser) «postmoderno», y tengo que confesar mi profunda simpatía por esas posiciones, que, con frecuencia, se han asociado al constructivismo –esto es, la sensación de que nada es natural, de que todos los sentimientos humanos y las instituciones son construcciones sociales e históricas–. Un constructivismo tal conduce por un lado a Brecht (e incluso a Vico): aprehender como histórico lo que solía ser considerado como natural significa que, dado que fue la gente quien llevó a cabo tales cosas, también puede cambiarlas; y, por otro, a Sartre: la afirmación de la

liberad humana (pero sin la característica ansiedad ante la elección de Sartre).

Pero, para mis propósitos, no importa si se apoya esa filosofía o se repudia con indignación, lo que cuenta en el contexto que nos ocupa es el reconocimiento de que esas actitudes caracterizan profundamente el tiempo del presente período histórico (que nosotros denominamos «postmodernidad»).

Pero esto también significa que lo que estamos llamando «filosofía postmoderna» no debe confundirse del todo con una «teoría de la postmodernidad». Es una *Weltanschauung* (cosmovisión), o, mejor aún, una ideología, y un síntoma entre muchos otros de ese fenómeno histórico de carácter único que estamos tratando de describir aquí: un fenómeno que es tan económico como cultural, tan psicológico como estético, tan político como filosófico.

De modo que ya he dicho algo acerca del primero de los temas que quería tratar: el que lleva por nombre la filosofía postmoderna como tal, o, quizá, la ideología de lo postmoderno.

2. EL GIRO ESPACIAL

Parece bastante apropiado comenzar por el espacio y el tiempo, puesto que la postmodernidad puede ser caracterizada, ciertamente, por el creciente predominio de lo espacial sobre lo temporal, por ejemplo en la literatura y en el arte. Piensen en la importancia del tiempo profundo en los clásicos modernos, en Proust o en Thomas Mann, en Platonov o en D. H. Lawrence. Creo que podría sostenerse que toda esa fascinación temporal derivó de la desigualdad con la que se estaba modernizando el mundo –la coexistencia de temporalidades más lentas, como las de los pueblos y aldeas, con la vertiginosa rapidez de las grandes ciudades y la industrialización–. Pero, en ese sentido, el modernismo es la expresión de una modernización

incompleta, y ahora podemos llegar a la conclusión de que lo postmoderno es lo que tenemos cuando la modernización resulta completa, cuando el campo se ha abolido (lo que equivale a decir: cuando los campesinos se han convertido en trabajadores asalariados y la antigua agricultura se ha transformado en negocio agrícola). Ahora, en esta modernización más completa, incluso las diferencias entre el trabajo industrial y la vida de la burguesía urbana se han desvanecido. Todo es clase media, todo el mundo se ha convertido en consumidor (o todo el mundo está desempleado), todo se ha transformado en un centro comercial, el espacio se ha convertido en una infinita extensión de superficies que son imágenes, y la diferencia —un fenómeno temporal— ha dado paso a la identidad y la estandarización. Observarán que esto sólo es cierto para todavía unos pocos espacios y países privilegiados en el mundo, pero eso refuerza mi argumento, a saber, que lo que constituía un desarrollo desigual en el ámbito local o nacional, hoy en día se ha proyectado a escala global, la propia cultura se ha convertido en un espacio de desarrollo desigual tal y como lo vemos reflejado en obras como *La república mundial de las letras* de Pascale Casanova[6]. Ahora está clara la conexión con la globalización: este sentido de

escala global o mundial no habría sido posible en el período moderno, el período del imperialismo, de las colonias y la metrópoli; únicamente ha resultado posible después de la descolonización, volveré enseguida a otros resultados de este inmenso proceso.

Pero es de negocios y no de liberación nacional de lo que tenemos que hablar en el presente contexto, y ni siquiera de las nuevas e inmensas compañías multinacionales (mucho más allá de cualquier cosa que Lenin tuviese en mente en un período modernista más antiguo). Debemos hablar de las tecnologías de la comunicación que hacen posible esas transacciones gigantescas, y éste es un tema que nos lleva en muchas direcciones. McLuhan ciertamente habría identificado el ordenador e Internet como modificaciones fundamentales de la subjetividad, y habría estado acertado; pero hablaremos de eso más adelante y dentro de esa rúbrica específica. Los especialistas culturales en tecnología tendrían que decir algo acerca de la transformación de su cuerpo y de la fenomenología del «objeto mundo»; no me parece acciden-

6 Barcelona, Anagrama, 2001. Es traducción de *La République mondiale des lettres*, París, Seuil, 1999.

tal que hoy en día la teoría de la cultura se haya visto transformada de un modo tan radical por perspectivas tecnológicas, y tampoco es ningún accidente que tales tecnologías hayan tenido un profundo impacto general en la producción del arte y la cultura contemporáneos (los llamados nuevos medios [*New Media*], cuya influencia se puede sentir también en todas las demás artes, sin excluir la literatura).

Pero me quería centrar todavía en otra «interfaz» entre la globalización y la postmodernidad, y entre ambas y las tecnologías de la comunicación, y esa otra interfaz es el capitalismo financiero. Sus abstracciones y singularidades también tienen su papel cultural que desempeñar, tal y como intentaré mostrar más adelante. Quiero insistir ahora en el modo en que la informática hace posible un nuevo tipo de capitalismo financiero, en el que la distancia espacial resulta traducida a una simultaneidad temporal virtual, y en el que, en otras palabras, el espacio deroga el tiempo. Inversiones, especulación, la venta de la totalidad de divisas de un país, descapitalizaciones y adquisiciones, la mercantilización de un futuro que se puede comprar y vender; las nuevas tecnologías han acelerado estos procesos hasta el punto de que el paso del tiempo, la *durée* de Bergson, ha sido virtual-

mente eliminada. Como puede imaginarse, tal eclipse del pasar del tiempo modifica seriamente la experiencia humana, si es que en realidad no la amputa gravemente. Walter Benjamin ya vio venir esto cuando evocó el surgimiento del pájaro de sueño de la fantasía del huevo melancólico del aburrimiento. Ya no se aburre nadie. Ya no hay provincias ni provincianos: en el siglo XX el cineasta Ken Russell predijo que en el siglo XXI las películas normales no durarían más de quince minutos; y en cierto sentido tenía razón, y la cultura popular nos proporciona muchos indicios de este fenómeno, cuyo equivalente es la desaparición de la trama. Las películas de acción contemporáneas realmente carecen de trama, ésta es un pretexto para las explosiones que, minuto a minuto, rellenan el visionado.

Llamo a esto el fin de la temporalidad, la reducción al cuerpo y al presente. Lo que se persigue es la intensidad del presente, el antes y el después tienden a desaparecer. Y claramente esto es algo que también pasa con nuestro sentido de la historia: ninguna sociedad previa ha tenido tan poca memoria funcional, tan poco sentido del pasado histórico como ésta; y resulta evidente que la desaparición del pasado conlleva también, a la larga, la desaparición

del futuro. Ya nadie cree en un cambio social a largo plazo; nuestro presente está confinado por una evaluación del pasado como una modernización fallida o exitosa (que simplemente significa enriquecimiento), y por una concepción del futuro como un inminente desastre natural o ecológico. Ésas son sólo algunas de las consecuencias de la primacía del espacio sobre el tiempo en la postmodernidad.

3A. LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO: EMOCIONES VS. AFECTOS

Resulta claro ahora que al describir estas consecuencias también he estado describiendo modificaciones de la subjetividad, tanto en la experiencia como quizá en la propia estructura de la psique. En mi viejo libro sobre el postmodernismo hablaba del «ocaso del afecto»[7], un antiguo término latino y filosófico que, de repente, en los últimos veinte años se ha transformado en toda una escuela de crítica literaria y cultural, en cierto sentido post-psicoanalítica, en otro post-feminista. Esta transformación constituye en sí misma uno de los desarrollos y síntomas post-

7 *The waning of the affect.*

modernos más interesantes, acerca del cual habría mucho que decir. Baste mencionar el hecho de que la teoría del afecto ha sucedido hoy a la vieja teoría filosófica de las emociones tal y como fue desarrollada desde Aristóteles, a través de Tomás de Aquino, Descartes y Spinoza, hasta llegar a nuestros actuales departamentos de psicología. Hace tiempo que se reconoció el hecho de que las emociones —o mejor, los nombres que les damos— están organizadas en sistemas de oposiciones cuya naturaleza es histórica y cultural, y que presenta muchas variaciones: Descartes creía que la admiración era la emoción más poderosa; Hobbes creía que era el miedo; el odio siempre juega un papel crucial en estas tipologías; sin embargo, el hastío y la ansiedad, si es que son incluidos, plantean ciertas cuestiones a las concepciones tradicionales de la emoción. Entretanto, la idea de «sentimientos» también genera, a su vez, problemas y complicaciones: ¿se trata de emociones más débiles, o son algo enteramente distinto? En cuyo caso, ¿qué son? En cierto respecto puede contemplarse la introducción de la palabra «afecto» como un intento de sustituir la palabra «sentimiento» por un concepto algo más riguroso; pero creo que cumple una función que va un poco más allá de eso. Suscribiría

gustoso la afirmación de Kant, a saber, la de que las emociones son conscientes e intencionales, fenómenos psíquicos orientados al objeto, mientras que los sentimientos –y aquí realmente podemos sustituirlos por la palabra «afecto»– son corporales: lo cual no quiere decir que no sean conscientes, pero sí que no son conceptuales. La distinción echa por tierra la antigua oposición tradicional entre la racional y lo irracional. Según ésta, las emociones se situaban siempre en el centro de la zona denominada irracional; ahora es como si se hubieran desplazado hacia el ámbito de la ideación, mientras que los filósofos más consecuentes ya se han atrevido a atribuir emociones al propio acto de pensar (pienso, por ejemplo, en alguien como Susan James). Esta nueva división parecería situar el afecto en el centro de lo irracional, a pesar de lo cual sus efectos sobre la acción resultarían ser muy diferentes de las pasiones motivacionales que, en el viejo sistema, arrastraban a la gente como una especie de locura. Ahora mismo está claro que una depresión persistente puede causar un cambio en el comportamiento e inducir al sujeto a actuar de una forma que, conforme al antiguo sistema, habría sido clasificada como «irracional». Pero resulta evidente que la propia naturaleza y estructura

de esa motivación es muy diferente de lo que teníamos con la antigua psicología.

Digo todo esto con el objeto de introducir una corrección en el modo en que formulé esto en su día, cuando, mediante una frase que fue muy criticada, evoqué «el ocaso del afecto» como una de las características fundamentales de la nueva subjetividad postmoderna. Ahora veo que debería haberme limitado al término «emoción» y a los típicos sistemas psicológicos de las emociones que nos habían legado las autoridades mencionadas. Lo que está menguando como tal es lo que llamamos emoción, mientras que lo que se denomina afecto —algo acerca de lo cual sólo recientemente disponemos de una teoría, y que tiene por dinámica fundamental precisamente el crecimiento y la mengua— tiende a suplantar a las antiguas emociones en nuestra experiencia psíquica. Esta nueva preponderancia del afecto ha de ser entendida no únicamente en función de sentimientos corporales. Ciertamente me gustaría defender la proposición, de carácter histórico, de que, desde mediados del siglo XIX, el lenguaje y la literatura han registrado el cuerpo y los matices y sombras de sus reacciones con una sutileza y una precisión hasta entonces desconocidas.

Pero me gustaría desarrollar más esta explicación asociándola también con la noción heideggeriana de *Stimmung*: una palabra relacionada con el afinado de un instrumento musical que en alemán cubre ampliamente el campo semántico de la palabra inglesa *mood* (humor[8]). En Heidegger, y también en el existencialismo de Sartre, el humor se convierte, en este sentido, en un órgano vital de nuestro ser-en-el-mundo. Ya no es meramente una nube subjetiva que cruce nuestro paisaje mental: revela o desoculta toda una dimensión de la realidad y de la objetividad, y considero también que esos análisis fenomenológicos son los precursores indispensables de cualquier teoría contemporánea del afecto que se pretenda satisfactoria.

Además, otras oposiciones tradicionales han sido desplazadas en lo postmoderno de diversas formas: la antigua distinción entre subjetividad y objetividad se está desvaneciendo, la noción de que la emoción nombra una cosa ha dado paso al sentido del

8 Para lo que sigue entiéndase «humor» en el sentido de «genio, condición o disposición de ánimo» y no como equivalente a «jovialidad».

afecto como proceso (del mismo modo que en filosofía un modo de pensar basado en la substancia está siendo gradualmente sustituido por un modo de pensar basado en las relaciones y el dinamismo o la transformación). Basta examinar los efectos de la «medicalización» en estos cambios, ver hasta qué punto hoy en día el pensamiento institucional ha empleado la nomenclatura y la diagnosis para cosificar y contener, para controlar el afecto. Más arriba mencioné la depresión, pero ése es el nombre médico para lo que solía denominarse «melancolía»: un humor que aquí ha sido reemplazado por un determinado tipo de enfermedad, y respecto a la que, en este punto, empleamos la química para controlarla. Asistimos, aquí también, a cómo se lleva a cabo una intervención fundamentalmente postmoderna.

Todo esto tiene mucho que ver con la actual transformación del sujeto individual: cuando la postmodernidad daba sus primeros pasos, los estructuralistas y postestructuralistas hablaban de «la muerte del sujeto», con ello se referían, en un lenguaje menos melodramático, a la creciente fragilidad y vulnerabilidad del antiguo individualismo burgués, a su deterioro bajo las condiciones de instituciones a gran escala, y al declinar de la competición capitalista que,

en sus comienzos, dio origen a un ego adquisitivo y agresivo y a una identidad poderosa y edípica. Todas las características que he atribuido a una subjetividad propiamente postmoderna deben ser entendidas en función de ese proceso (la reducción al presente; el cuerpo como una última realidad superviviente al agotamiento de la cultura burguesa; la mutabilidad, el carácter cambiante y la variabilidad del humor, que estaría reemplazando a las autocomplacientes posturas del viejo sistema emocional).

3B. LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO: LA GLOBALIZACIÓN Y EL OTRO

¿Cuánto más, entonces, no se verá transformada la subjetividad cuando se abra a las vicisitudes de ese paisaje, más vasto incluso, en que consiste la propia globalización? Ya no estará protegida ni por la familia ni por la región, ni tampoco por la propia nación o identidad nacional; la emergencia del sujeto vulnerable en un mundo de miles de millones de iguales anónimos provocará la llegada de cambios aún más importantes en la realidad humana. Éste es el momento en el que pasamos de la subjetividad postmoderna a las nuevas condiciones sociales de la postmodernidad, que han sido caracterizadas políticamente mediante lo que a menudo se han denominado «políticas de la identidad». Pero tenemos que ser más precisos acerca

de tales términos, cuya dialéctica nos sitúa frente a una inesperada paradoja. Pues, en efecto, resulta un hecho social notable, revelador y sintomático, que el término «políticas de la identidad» sea tan apropiado como otro por el que frecuentemente se ve sustituido: «políticas de la diferencia»; y esta equivalencia casi hegeliana entre identidad y diferencia permite realizar una significativa observación en este nuevo fenómeno político, que no debe ser confundido con una dinámica más antigua de tipo nacionalista, étnico o religioso.

En retrospectiva podemos observar la globalización, o esta tercera etapa del capitalismo, como la otra cara o faz de ese inmenso movimiento de descolonización y liberación que tuvo lugar en todo el mundo en los sesenta. Las dos primeras etapas del capitalismo (el período de las industrias y de los mercados nacionales, seguido del correspondiente al imperialismo y a la adquisición de colonias, el desarrollo de una economía mundial propiamente colonial) fueron dos momentos caracterizados por la construcción de la otredad a escala mundial. En un primer momento, los diversos estados-nación organizaron sus poblaciones en forma de grupos nacionales competidores que únicamente podían sentir sus

respectivas identidades por medio de la xenofobia y el odio a los enemigos nacionales, que sólo podían definir su identidad mediante la oposición a sus homólogos. Pero estos nacionalismos, particularmente en Europa, se hicieron cargo con bastante rapidez de formas no nacionales, como las de diversas minorías y hablantes de otros idiomas, que terminaron por desarrollar sus propios proyectos nacionales.

Entonces, durante esta expansión gradual (que no ha de ser confundida con la posterior globalización), los sistemas imperialistas comenzaron a colonizar el mundo en lo relativo a la otredad de sus sujetos colonizados. La otredad racial y un desprecio euro-céntrico o americano-céntrico por las llamadas culturas subdesarrolladas, débiles o subalternas, dividió a la gente entre los denominados modernos y aquellos que todavía eran premodernos, y separó las culturas avanzadas o dominantes de las dominadas. Es en este momento imperialista (la modernidad o segunda etapa del capitalismo) cuando se establece un sistema mundial de otredad.

Resultará claro, por tanto, que con la descolonización todo eso se fue gradualmente erradicando: esos otros subalternos —que no podían hablar, y no digamos gobernarse, por ellos mismos— ahora, por

primera vez, como dijo Sartre de un modo célebre, hablan con su propia voz y reclaman su propia libertad existencial. De repente, el sujeto burgués se ve reducido a ser igual que todos esos que antes eran otros, y un nuevo tipo de anonimato reina sobre toda la sociedad humana mundial. Si tuviese tiempo me gustaría explicar cómo esto es lo que Kojève detectó con su cuasi-hegeliana concepción del fin de la historia (y no cierta noción reaccionaria acerca de que el cambio histórico y la revolución hubiesen llegado a su fin como reclamaba Fukuyama). Kojève se refería a lo que a mí me gustaría llamar «plebeyización», el fin de los privilegios subjetivos, la desaparición de las élites y aristocracias (y también de las clases bajas), y la igualación de todos los sujetos humanos en función de su conciencia post-individualista, que es como quiero describir la postmodernidad en lo relativo a lo social. Esto no significa, de ninguna manera, el triunfo del capitalismo como realidad económica, puesto que ahora todos nosotros vemos la confusión y las contradicciones que resultan inseparables de este modo de producción; pero hablar de la convergencia del capitalismo y el socialismo en lo social, como hizo Kojève, es evocar esta nivelación, igual, anónima, no dividida ya en función de las cualidades de la perso-

na, sino únicamente desde el punto de vista de su dinero o de su miseria material y de esa creciente disparidad entre ambos de la cual Marx fue el profeta indiscutible.

4A. LA ESTÉTICA POSTMODERNA

Qué tenga que aportar la política a este nuevo estado de cosas constituye, desde luego, un problema para todos nosotros; pero quiero posponer mis reflexiones acerca de la política para detenerme un momento en la cuestión del arte y de la estética en la nueva situación frente a la que nos pone la postmodernidad. No estamos exactamente en eso que Hegel denominó «el fin del arte», pero críticos y teóricos de todo tipo nos aseguran que nuestra situación es la del fin del arte como objeto, la de su volatilización, la de su transmutación en otra cosa. La prosperidad —¡incluso ahora!— del mercado del arte, el surgimiento de un número cada vez mayor de galerías y locales de subastas, la propia transformación del letárgico museo tra-

dicional en un ruidoso y popular lugar de encuentro social y cultural, todas estas cosas son sin duda el testimonio claro de que algo como el arte todavía está muy vivo, incluso si por doquier se ha transformado en mercancía.

Pero también está sucediendo algo más, algo que ahora voy a tratar de caracterizar. El arte anterior, el que llamamos arte moderno o modernismo, fue descrito por Roland Barthes y otros como la invención de un estilo, la búsqueda de un estilo personal y único de modo tal que distinguiese a cada gran artista modernista de los otros; y esto era tan cierto para la literatura como para la música, para la pintura como para el cine. En este sentido, quiero apuntar que el arte postmoderno ya no reconoce el concepto o el ideal de un estilo: he usado «anonimato» para transmitir parte del sentir de la subjetividad postmoderna, permítasenos hacer lo propio respecto a los objetos producidos por el arte y la cultura postmodernos. Éstos son igualmente anónimos, en el sentido de ser inocentes respecto a un estilo individual o personal, pero, ¿qué son entonces?

Aquí quiero seguir siendo fiel a mi propio método y buscar luz respecto a estos fenómenos artísticos en el ámbito de lo económico. Ninguna des-

cripción de lo postmoderno puede omitir la centralidad de la economía postmoderna, que puede describirse de manera sucinta como aquella en la que predomina el capital financiero sobre una producción ya obsoleta. Sigo a Giovanni Arrighi en el hecho de contemplar el surgimiento de una etapa de capital financiero como el resultado de un proceso cíclico, por decirlo con las célebres palabras de Braudel: «Al alcanzar la etapa de expansión financiera» todo desarrollo capitalista «en cierto sentido anuncia su madurez», el capital financiero es «un signo otoñal». Las tres etapas cíclicas de Arrighi pueden ser descritas como sigue: implantación del capitalismo; producción y desarrollo; saturación y especulación financiera. El capitalismo, después de ésta última, se desplaza a un territorio virgen.

Todo examen acerca de la postmodernidad que pretenda ser satisfactorio nos exigiría ofrecer una descripción adecuada del capitalismo financiero, algo para lo que aquí no tenemos tiempo. Baste decir que la producción y el beneficio, ya obsoletos, han sido desplazados por la especulación en una especie de mercado de futuros sobre acciones –acciones que, además, tienen muy poco contenido concreto, y unos vínculos muy débiles respecto a la producción actual

(cuyo valor solían representar)–, y este desplazamiento es la fuente y el contexto de donde ha surgido esa miríada de teorías acerca del simulacro, la imagen, la sociedad del espectáculo, todo tipo de inmaterialidad, incluyendo también las diversas ideologías actuales sobre la comunicación. El capital financiero puede verse como un nuevo tipo de abstracción de segundo grado muy diferente a las del anterior modernismo, como un tipo de sistema meta-significante bien distinto de las antiguas prácticas del signo. Y estas transformaciones tienen consecuencias fundamentales tanto para la producción artística y cultural, como para lo conceptual y la vida diaria.

Sin embargo, debo limitarme aquí a una sola ilustración de este proceso, aunque una realmente significativa, y es la extraña y singular mutación de los seguros y la inversión tradicional en lo que se ha llamado el derivado financiero.

5. CAPITAL FINANCIERO: EL EXTRAÑO CASO DEL DERIVADO

No es posible presentar un concepto de derivado financiero por razones que, en lo que sigue, resultarán manifiestas; así que cualquier ejemplo de derivado será no-ejemplar y diferente respecto a cualquier otro, aunque quizás un modelo, realmente muy simplificado, de LiPuma y Lee[9] pueda dar idea de esto (y de su indisoluble relación con la globalización). Ellos imaginan una compañía estadounidense que contrata a una subsidiaria brasileña de una empresa sudafricana para suministrar diez millones de teléfonos móvi-

9 El autor se refiere a Edward LiPuma y Benjamin Lee, autores del libro *Financial Derivatives and the Globalization of Risk*, Durham, Duke University Press, 2004.

les. La arquitectura interna de esos teléfonos móviles será producida por una compañía germano-italiana, sus carcasas por un fabricante mejicano, y una firma japonesa también proveerá de otros componentes. Aquí tenemos por lo menos seis divisas diferentes, y sus tasas de cambio se encuentran en perpetuo flujo, como es la norma habitual hoy en día en la globalización. La relación entre estas tasas de cambio estará garantizada entonces por un tipo de seguro que realizará muchas pólizas diferentes, quizá seis o siete; y todo este paquete de distintos contratos de seguros constituirá ese «instrumento financiero» que es este derivado financiero único. Obviamente, en la realidad, tanto la situación como el «instrumento» siempre serán bastante más complicados. Pero lo que está claro es que, incluso tomando el obsoleto mercado de futuros como una especie de ancestro simplificado primitivo, nunca puede haber otro derivado como éste en cuanto a su estructura y requisitos. En realidad, se parece más a un acontecimiento único que a un contrato (algo con una estructura estable y un estatus jurídico). Mientras tanto, tal y como apuntan LiPuma y Lee, sólo puede examinarse y analizarse una vez acaecido, de modo que, por lo que respecta al conocimiento, este «acontecimiento» sólo existe en

el pasado. Los autores concluyen, de modo pesimista, que nunca puede haber una regulación genuina de dicha transacción dado que cada una es radicalmente diferente; en otras palabras, no puede haber leyes que regulen la dinámica de esta clase de instrumento (del que nada menos que Warren Buffet[10] ha dicho que es el equivalente financiero de la bomba nuclear).

10 Un famoso inversor norteamericano y, según la revista *Forbes*, también uno de los tres hombres más ricos del mundo.

1B. FILOSOFÍA POSTMODERNA, O LA SINGULARIDAD

Cualesquiera que sean las implicaciones políticas de este fenómeno (y hay muchas), debemos reconocer la invención de un nuevo tipo de concepto para habérnoslas con él, y es la idea de la «singularidad», un término que ha conocido una enorme fortuna en el período postmoderno (aunque su origen filosófico se retrotraiga a Duns Scoto). En la postmodernidad, la singularidad puede ser usada en al menos cuatro contextos diferentes.

En primer lugar, estaría, sin duda, el uso científico, en el cual no parece claro (al menos para mí) si el término significa algo que está más allá de la ley física tal y como la conocemos, o algo anómalo que no ha sido aún explicado por los científicos (pero

que, al final, quedará subsumido por algún tipo de ley científica ampliada aún por formular). Entonces, lo que en este punto resulta de utilidad es la noción de una singularidad-acontecimiento, algo que, como en la dinámica financiera del derivado que acabamos de subrayar, se sitúa en el límite entre cierta clase de acontecimiento irrepresentable en el tiempo y una estructura única que se da de manera conjunta sólo una vez, pero que, sin embargo, no deja de ser un tipo de estructura (susceptible, por tanto, de un análisis estructural).

Ésa llega a ser, claramente, la ambigüedad predominante en la ciencia-ficción, pero relacionada no tanto con los agujeros negros y las peculiaridades subatómicas de los físicos, sino con los ordenadores y la inteligencia artificial. Aquí, la singularidad se presenta como un tipo de salto o mutación evolutiva, algo que, según el contexto, puede resultar distópico o utópico. La singularidad distópica consistiría en el surgimiento de una especie mecánica que sobrepasase a la humana en su inteligencia (y capacidad para el mal), como en la serie de películas acerca de los *Terminator* o en *Battlestar Galactica*. La utópica consistiría, entonces, en el surgimiento de lo posthumano en la hasta ese momento especie humana, una clase de

mutación de lo humano en un nuevo tipo de androide o híbrido de inteligencia sobrehumana dentro de nuestra propia naturaleza humana. Este uso parece el más lejano para los propósitos que aquí nos interesan, salvo que su visionaria noción de un período o salto evolutivo corresponde de alguna manera a la vieja teleología modernista del arte (hazlo nuevo, invención, destrucción del pasado, surgimiento de nuevas perspectivas y formas de experiencia, e incluso, como en las políticas de la vanguardia, nuevos tipos de seres humanos). Este carácter utópico es, al menos todavía, una corriente muy subterránea en la ciencia-ficción contemporánea o post-contemporánea, siendo indicativo tanto de la creciente sensación de estar ante un cambio histórico, como de los albores de un débil y profundamente enterrado sentido de la historia y del futuro.

La noción filosófica de singularidad, en la medida en que rechaza firmemente nociones filosóficas tradicionales como la de los universales y la del esquema de esos particulares o individuos que quedan subsumidos bajo los universales es la que, claramente, resulta crucial para nosotros. El concepto de singularidad —pero, ¿podemos seguir refiriéndonos a él como un concepto filosófico?— rompe con todo eso y

sitúa el foco en lo absolutamente único. Realmente, en este sentido hemos vuelto a la filosofía medieval y a la disputa entre nominalismo y universalismo; y, respecto a eso, Adorno está en lo cierto cuando identifica el regreso del nominalismo como una de las características fundamentales de la modernidad (y, por tanto, presumiblemente también de la postmodernidad). La polémica de Adorno estaba dirigida, no obstante, contra el resurgir del nominalismo en todas sus diversas formas (en realidad lo que he llamado la «reducción al cuerpo y al presente temporal» es un tipo de nominalismo de la experiencia existencial). Sin embargo, él se opone a ello no desde la perspectiva escolástica de los universales (o, incluso, de las ideas platónicas), sino desde la de la dialéctica. Y, desde una perspectiva dialéctica, ciertamente puede leerse el nominalismo como la negación de las totalidades ausentes características de la dialéctica, y como la base para ese empirismo que ha constituido siempre el blanco de la teoría contemporánea. Así, desde un punto de vista filosófico un poco más concreto, lo que hemos estado llamando nominalismo (respecto al que el propio concepto de singularidad se encuentra muy asociado) es una cuestión ambigua: puede significar el empirismo de la tradición angloamericana, es decir,

el pensamiento instrumental de una sociedad de negocios y, en general, del capitalismo. Lo que aquí forma coyunda con el nominalismo es el pensamiento y valor institucional, y Adorno se opone tanto a la negatividad gradualmente asfixiante que se da en todos sus niveles, como a la general erradicación del pensamiento crítico y de cualquier movimiento hacia un cambio sistémico que le es propia.

Sin embargo, en otro sentido más postmoderno, los lemas de la filosofía postmoderna que se han mencionado —anti-esencialismo, anti-fundacionalismo— no parecen conservadores o reaccionarios —¡al contrario!—; y para aprehender su relevancia hemos de desplazarnos desde el ámbito filosófico al socio-político, en el cual la lucha contra los universales inherente en el propio concepto de singularidad es una lucha contra las normas hegemónicas y los valores institucionales, ya sean culturales o jurídicos. Los universales son experimentados como normativos y, por tanto, como opresivos y constringentes respecto a las minorías e individuos. Si se establece una naturaleza humana universal, de hecho se está afirmando, con otras palabras, la existencia de una norma respecto a la que toda desviación, sea colectiva o individual, puede ser denunciada y condenada. Y denunciar tales

normas se convierte en una cuestión política candente, como en las políticas de la identidad, las de los grupos separatistas y las de las culturas marginales u oprimidas; ya que, en su límite externo, la norma hegemónica u opresiva puede llegar al genocidio y a ideales de limpieza étnica, algo de lo que somos testigos por doquier como reacción a la «plebeyización» que he descrito como fenómeno mundial, pero también contra el deterioro de las autonomías nacionales bajo la globalización. Sin embargo, esta resistencia aparentemente legítima frente a las normas opresivas y a los universales sigue siendo dialécticamente ambivalente.

Los ejemplos más dramáticos han de buscarse en el ámbito del feminismo y la preferencia de género: puesto que declarar derechos universales para las mujeres también es, necesariamente, combatir las culturas que prescriben otro estatus para las mujeres, la doctrina de los derechos humanos todavía es una doctrina de los universales. Pero el repudio de tales universales resulta igualmente contradictorio: del mismo modo que las culturas individuales pueden cuestionar la norma universal que establece de un modo arbitrario una determinada naturaleza humana (hoy en día, por lo común, una americana), las

mujeres también pueden cuestionar la norma universal inherente en tal o cual uso o «ley» cultural. En ese sentido, parecería que la singularidad sigue siendo una cuestión puramente individual e intraducible a un equivalente colectivo, a menos que esa colectividad afirme su propia singularidad y carácter único (una afirmación que, generalmente, parece adoptar una forma religiosa).

No obstante, hemos dado por supuesto que las singularidades o su concepto existen en otros dos ámbitos: en el ámbito económico de los derivados y el capital financiero, y en el ámbito estético, al que ahora pasamos.

4B. LA ESTÉTICA DE LA SINGULARIDAD

A la luz de todo lo que se ha dicho acerca de los universales (y de las singularidades), ciertamente no parece una buena idea tratar de formular una estética postmoderna, dado que la estética, de una u otra forma, siempre clama por ser un universal. De todos modos, podemos realizar unas cuantas observaciones acerca del arte en la postmodernidad, al tiempo que insistimos en todas esas características y temas que debemos omitir, por ejemplo: la cultura, o cultura de masas, en la postmodernidad y su relación con lo que solía llamarse arte elevado; segunda omisión: ¿puede darse un arte político en la postmodernidad?, una cuestión tanto más urgente cuando recordamos el postmodernismo como un tipo de período estilístico,

y sus comienzos como lo frívolo, lo decorativo, lo anti-monumental y lo anti-político (en el sentido más amplio). ¿Y qué decir hoy de la literatura mundial y su relación con la globalización?, ¿y del estatus del pastiche y la nostalgia? Cuestiones todas ellas interesantes que no tenemos tiempo de abordar.

Me limitaré entonces a cuatro o cinco breves notas antes de concluir con algunas reflexiones acerca de la política y la utopía. Primero hemos de tener en cuenta un hecho fundamental en relación con el arte bajo la postmodernidad: se ha señalado a menudo que la postmodernidad se distingue del modernismo por la ausencia, o incluso la imposibilidad, de las vanguardias (algo que, supuestamente, resulta aplicable tanto política como artísticamente). No se ha señalado tan a menudo que la postmodernidad también se caracteriza por la desaparición de la propia obra de arte, por la volatilización del «objeto-arte» (y esto en todas las artes, aunque variando en función del medio). La pintura ya no existe como tal: obviamente estoy hablando aquí de los artistas más interesantes de hoy en día (dado que todavía se producen como salchichas cuadros de lo más común o de bajo nivel), aquéllos con el sentido más agudizado respecto a su —y nuestra— nueva situación.

En ausencia de *pintura* (y por tanto de pintores), claramente todavía existen artistas; ¿pero qué es lo que hacen hoy en día? Otras opciones reveladoras vienen a la mente: la sustitución de la pintura por la fotografía, por ejemplo (del mismo modo que en la literatura se da una sustitución de la ficción por la no-ficción, pero en un sentido diferente al de la antigua novela de no-ficción de los sesenta). La fotografía ha dejado de ser el arte menor, la hermana pobre de la pintura, eso era lo que sucedía en el período modernista; y una de las razones para ello es que ya no es «fotográfica» en el sentido de «exacta» o de ofrecer reproducciones «realistas» de la realidad (puesto que esa «realidad», la antigua realidad, se ha vuelto ella misma fotográfica, se ha convertido en una masa de imágenes y simulacros, de modo que la imagen fotográfica, en lo que solía ser un mundo exterior radicalmente distinto de ella, se enfrenta por todas partes a sí misma, a su esencia, a su imagen).

La otra opción hoy predominante me parece ser la instalación, la combinación de una variedad de objetos en un espacio que no es propiamente un objeto. Cuando recordamos que la postmodernidad se describe a menudo como la sustitución del tiempo por el espacio, entonces este tipo de arte, eminente-

mente espacial, demuestra ser, de un modo supremo, una forma emblemática para nuestra representación de la realidad. Probablemente podemos concebirla como un pariente lejano descendiente de los *happenings* de los sesenta, en los cuales, sin embargo, era la gente y no las cosas la que formaba el no-objeto artístico o la anti-obra.

Posiblemente éste sea también el lugar para decir algo acerca de la tecnología, dado que la nueva tecnología de la comunicación resulta central para la experiencia cotidiana de la postmodernidad por parte de la gente, y, a menudo, ha sido aislada como una de sus principales causas. Simplemente quiero hacer notar que hoy en día no sólo usamos la tecnología, la consumimos, y consumimos su valor de cambio al mismo tiempo que el resto de su esencia más simbólica. Del mismo modo que en épocas anteriores el automóvil se consumía tanto por su valor libidinal y sus connotaciones simbólicas como por su valor de uso práctico, el ordenador, Internet y sus ramificaciones –bien integradas ya en las utópicas fantasías políticas– han remplazado un consumo artístico y cultural más antiguo, lo han modificado y suplantado. Consumimos, al mismo tiempo que su contenido, la forma misma de la comunicación.

Pero esta distinción –entre «forma» y «contenido»– me lleva ahora a lo esencial de lo que quería apuntar acerca del arte actual, en lo que es no sólo una época postmoderna sino teorética. El gran escritor de ciencia ficción Stanisław Lem escribió una vez una serie de reseñas de libros imaginarios, libros del futuro que ni él ni nadie más iban a escribir jamás. Fue un gesto profético, y demostró que podía consumirse la idea de un libro con tanta satisfacción como el propio libro real.

¿Cómo caracterizar entonces el espíritu de las nuevas obras? Quiero volver a la antigua categoría de crítica de arte que apelaba a la inspiración, la *Einfall*, la «ocurrencia» respecto a una obra, y adaptarla a esta nueva producción respecto a la cual la idea es un tipo de descubrimiento técnico, o quizá una invención en el sentido de los artilugios de los inventores excéntricos u obsesivos. Hoy el arte se genera a partir de una simple ocurrencia brillante –inspiración, lo que los alemanes denominan *Einfall*– que, combinando forma y contenido, puede ser repetida *ad infinitum* hasta que el nombre del artista adopta una especie de contenido propio. De este modo Xu Bing[11] concibió la

11 Artista de origen chino afincado en EE.UU.

idea de componer una combinación de líneas o trazos que parecían caracteres chinos de verdad pero que carecían totalmente de significado; podemos pensar en palabras sin sentido o incluso en un lenguaje preparado del tipo *zaum* o del de Khlebnikov[12], aunque estos fenómenos occidentales realmente no cuentan con un equivalente para la dimensión visual del sistema chino. Ésta fue, por tanto, una concepción o *Einfall* sobresaliente, un descubrimiento de genio si se prefiere, siempre que se entienda que ni constituye una innovación formal, ni la elaboración de un estilo, ni tampoco es auto-referencial en el sentido modernista ni incluso estético (ni altera, ni produce el efecto de extrañamiento, ni intensifica la percepción). La cuestión que me interesa es si podemos calificar este arte de «conceptual» ahora en un sentido más antiguo y por tanto más tradicional. Entiendo el arte conceptual como la producción de objetos físicos que tensan las categorías mentales al enfrentarlas unas con otras, como con las «determinaciones de la refle-

12 *Zaum* es un término que alude a los experimentos lingüísticos del futurismo ruso, del que el poeta Velimir Khlebnikov fue una de las figuras más emblemáticas.

xión» en la *Lógica* de Hegel. Aunque estas categorías, tanto si las podemos expresar como si no, son, en cierto modo, formas universales como las categorías de Kant o los momentos de Hegel; y los objetos conceptuales son, por tanto, un poco como antinomias o paradojas en el ámbito verbal-filosófico, ocasiones para la práctica de la meditación.

Con Xu Bing y el resto de la producción artística postmoderna (respecto a la cual le considero paradigmático) me parece que estamos ante una situación completamente diferente. Es como si sus «textos» hubiesen sido sumergidos en teoría, son tan teoréticos como visuales, pero no ilustran una idea ni ofrecen material para la meditación o para un ejercicio mental o conceptual. Ahí hay un concepto, pero es singular, y este arte conceptual es nominalista antes que universal. Quiero mencionar un encuentro que en su momento me pareció muy sugerente: al preguntar a un joven artista si aún había alguien que copiase a los antiguos maestros, como todavía hacían Picasso o Jackson Pollock, recibí la siguiente respuesta: «No, sacamos nuestras ideas de la teoría, de leer a Baudrillard, a Deleuze o a quien sea». «Sacamos nuestras ideas», quiero usar esta expresión para llegar a mi conclusión en este punto, a saber, que cuan-

do miramos las obras de este tipo estamos inmersos en un proceso teorético, es decir: lo que consumimos ya no es una entidad puramente visual o material, sino la *idea* de tal entidad. Lo que los artistas crean ahora no es la «obra», ya sea en un sentido viejo o nuevo, sino la idea de la obra. Y, del mismo modo, lo que hoy consumimos no es la obra, sino la idea de la obra, como en las reseñas de libros imaginarios de Lem; y la propia obra, si es que todavía podemos llamarla así, es una mezcla de teoría y singularidad. No es material –la consumimos más como una idea que como una presencia sensorial– y no está sujeta al universalismo estético (dado que cada uno de estos artefactos reinventa la propia idea de arte de una forma nueva y no-universalizable), así que, en cualquier caso, si usamos el término general «arte» para tales singularidades-eventos deberíamos hacerlo en este sentido tan dudoso.

Éste es el momento entonces de introducir otra importante figura postmoderna, y es la del *curator*. Hoy en día se ha sostenido que el *curator* es más importante y creativo que el, o la, artista, y éste es un cambio fruto no sólo de la inmensa transformación del museo y la galería en la sociedad contemporánea, donde las exposiciones famosas son tan populares

como los musicales de éxito de Broadway, y los arquitectos tan poderosos como estrellas de rock. Sin embargo, la función más profunda del *curator*, y el significado fundamental de esta figura, radica en insertar estas singularidades artísticas en un contexto efímero, en una agrupación o exposición no-canónica, la cual, como la instalación en el ámbito de la obra individual, le presta el valor efímero de un acontecimiento en el tiempo. Ahora que el canon ha desaparecido, es el *curator* quien construye efímeros cánones, quien reconstruye la propia idea de arte, sólo para desmantelarla a la semana siguiente y sustituirla por otra nueva. Es el *curator*, finalmente, quien nos da la idea de obras reunidas para el consumo; consumimos la exposición como un todo y no sus componentes individuales.

Con todo esto no he perdido de vista nuestro punto de partida, que no era estético sino económico, y que en realidad adoptaba esa peculiar forma de singularidad llamada derivado. El texto postmoderno —por usar un término más neutral que obra—, el postmoderno efecto artístico de singularidad si se prefiere, es del mismo tipo único que ese instrumento financiero de una única ocasión llamado derivado, eso es lo que quiero afirmar aquí. Ambos son, al

menos en parte, el resultado de una situación de globalización en la que múltiples determinantes, en constante transformación a diferentes velocidades, a partir de este momento convierten en problemática cualquier estructura, salvo que sea simplemente un pastiche de formas del pasado. El mercado financiero mundial se encuentra reflejado en el mercado mundial del arte (abierto por el fin del modernismo y de su euro-céntrico canon de obras maestras junto con la teleología —explícita o implícita— que lo informaba). De lo que no hay duda es de que ahora cualquier cosa —y también todo— es posible, pero sólo a condición de que abrace lo efímero y consienta existir únicamente por un tiempo breve, como acontecimiento antes que como objeto duradero.

6. POLÍTICA POSTMODERNA Y UTOPÍA

En la medida en que la política está implicada, es importante, en primer lugar, darse cuenta del grado en el que la des-diferenciación de la economía y la política transforma la naturaleza misma de ambas cosas, aboliendo su autonomía como ámbitos distintos y generando una contaminación general de la que a veces no somos lo suficientemente conscientes. Así que, cuando la posibilidad de que se dé un sistema económico y social radicalmente diferente disminuye, resulta bastante normal para la política expresar los intereses económicos —es decir, los de los negocios y el capitalismo—, en realidad, resulta tan obvio que hacer eso es la función misma de la política, que nos sorprenderíamos de que a alguien le sorprendie-

se un estado que podría describirse de un modo un tanto vago como «razón cínica». Es por ello por lo que generalmente se ha señalado que sólo un partido político entraña de manera completa los intereses del capitalismo como sistema —el resto de partidos representan partes del capital en conflicto—, sólo los socialdemócratas se preocupan por contemplar el sistema como un todo. Por eso nadie se sorprende de que, en una crisis como la actual, el objetivo fundamental de la socialdemocracia sea rescatar al capitalismo, salvarlo del colapso; puesto que todas las reformas de la socialdemocracia se encaminan no a abolir el capitalismo, sino a hacer que funcione con mayor eficiencia (y con menos protestas y descontento).

A pesar de eso, la gente, en ocasiones, se escandaliza por los episodios de corrupción a alto nivel. ¿Pero es que la filiación de todos los partidos con el capitalismo no es ya en sí misma corrupción?, ¿cómo puede reprochársele a los individuos beneficiarse del sistema cuando la clave del propio sistema es el beneficio?, ¿hacer que el capitalismo funcione con mayor eficiencia no es el equivalente mismo de ayudar a más gente a que se beneficie de él, ayudar a los negocios a conseguir más beneficios? Éste es el sentido, entonces, en el que la des-diferenciación señala la inmanencia

del dinero, del beneficio, de la mercantilización, y, en general, de lo económico, respecto al resto del sistema, y es por ello por lo que necesitamos no sorprendernos de la fusión de lo económico también con lo cultural, e incluso con el pensamiento y con la vida cotidiana (o lo que anteriormente se conocía como vida privada). Lo que los filósofos llaman «teoría de la elección racional» es la ideología de esta extensión del deseo de beneficio que hoy en día afecta a toda la sociedad.

Quizá entonces el único movimiento consecuente en esta situación, el único paso realmente lleno de sentido hacia la superación de la postmodernidad (o del modo de producción capitalista en su fase avanzada) sería, una vez más, una desunión radical de estas dos esferas de la política y la economía. Existe la sensación de que algo así ya está sucediendo a ambos lados del espectro político; aunque, como quiero mostrar, está sucediendo como caricatura. En ambos lados la aparente desunión de la política y la economía se lleva a cabo, no mediante alguna nueva manera de reestablecimiento de sus respectivas autonomías, sino a través de la represión de uno de los dos polos.

En la izquierda, por ejemplo, creo que esta solución caricaturesca adopta la forma de una sobreestimación de la política a expensas de la economía.

Así, la cuasi-totalidad del actual pensamiento y teoría política de izquierdas se ha vuelto hacia el poder y el Estado, hacia las políticas democráticas y la crítica del sistema parlamentario, hacia fantasías de una nueva democracia universal y comunicacional a partir de Internet, eso cuando no acaba recayendo en antiguas visiones anarquistas de diverso tipo. Sin embargo, muy pocas de estas teorías políticas de izquierda se molestan algo en pensar una transformación económica radical o el fin de capitalismo (salvo en la forma, todavía política y comunicacional, de la democracia en el lugar de trabajo y esas cosas).

Mientras tanto, en la derecha, la separación de la economía de la política se logra por el método opuesto, neutralizando la política como tal y permitiendo a la economía —es decir, al mercado— funcionar de la manera más puramente autónoma. Aquí los actuales debates acerca de la estructura de Europa resultan un ejemplo apropiado: respecto a la Unión Europea y su supuesta constitución se ha puesto en práctica del modo más dramático el gran *dictum* acerca del liberalismo de mercado de Friedrich Hayek, a saber, que la política debería hacerse lo más aburrida posible, que el Gobierno debería quedar restringido a expertos, con la menor consulta popular posible (es

decir con la menor política posible), y que el mercado liberal debería funcionar libremente a través de las fronteras sin el problema —necesariamente político— de la gente como tal (a saber: el mercado de trabajo, la inmigración y todos los conflictos políticos que esa dimensión de las cosas traería consigo).

Ninguno de estos ideales es realizable: ni la política sin economía, ni la economía sin política; y, por lo tanto, lo que experimentamos en el presente sistema es una simbiosis de los dos, también con el resto de ámbitos de lo social que hasta entonces resultaban distintos. Este nuevo momento, que llamamos «postmodernidad» cuando lo contemplamos desde un punto de vista cultural, y «globalización» cuando lo hacemos desde un punto de vista económico, es una totalidad, una substancia como la de Spinoza, que, dependiendo del ángulo desde el que se observe, es completamente económica o completamente cultural. Por supuesto el excedente que no puede ser absorbido en este sistema total es la totalidad de los propios individuos humanos, pero ni pueden ser introducidos conceptualmente en su elaboración teórica, ni tampoco pueden encontrar ningún espacio exterior al sistema a fin de ejercer cualquier fuerza práctica independiente y propia.

¿Cuál es entonces el componente utópico de este análisis aparentemente sombrío? La utopía se ha convertido en el nombre de un nuevo tipo de política postmoderna, que quizá pueda identificarse con la política de la multitud de Hardt y Negri, y que, en cualquier caso, sostiene apasionadamente la idea de que nuestro sistema puede ser transformado por completo, y de que, por usar el consagrado lema, «otro mundo es posible». Creo que este nuevo —y positivo— significado de la utopía supone un decidido progreso respecto a la vieja noción procedente de la Guerra Fría de que la utopía es simplemente la dominación totalitaria. Pero, en este punto, simplemente me gustaría señalar que, ideológicamente, nuestro sistema actual, la postmodernidad como tal, se caracteriza por una tensión o contradicción entre dos polos. Uno es ése de la utopía en un nuevo sentido global y totalizador que acabo de describir; el otro es el de la razón cínica.

La razón cínica es la que, dentro de nuestro sistema, no se deja impactar o indignar por nada, la que lo sabe todo de antemano con la convicción de que no puede ser de otra manera, de que tampoco se puede cambiar. Pero esto también supone un progreso: al menos las ilusiones —en realidad las ideologías que

racionalizan y se auto-justifican– han desaparecido, y ahora podemos «poner nombre al sistema». Por todas estas razones parece posible que hoy en día debemos readaptar el gran lema de Gramsci y formular nuestra reivindicación de un modo nuevo: ¡¡Cinismo del intelecto, utopianismo de la voluntad!![13]

13 Antonio Gramsci habla del «pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà». Adaptando el lema a la ulterior propuesta de Jameson podríamos traducirlo como: «Pesimismo del intelecto, optimismo de la voluntad».

COLOQUIO

—*PÚBLICO:* ¿Qué opinión tiene respecto al fenómeno de la «imagen» de los países en relación con los mercados financieros (algo que sin duda no es nuevo, pero que está muy presente estos días en los medios de comunicación)?

—*FREDRIC JAMESON:* Bien, creo que es un nuevo tipo de abstracción mediante la cual todo un país se valora a partir de sus divisas. Una de las funciones de este capital financiero consiste en la especulación en torno a una divisa nacional. Ello significa que toda la producción de un país corre el riesgo de ser destruida en este tipo de mercado. Es lo que sucedió hace pocos años en el sudeste asiático, donde el empleo y la producción nacionales fueron aniquilados en nombre de

este sistema de intercambio. Lo veo, en definitiva, como otra forma del tipo de abstracción postmoderna del que he estado hablando: la abstracción de una abstracción.

—*PÚBLICO*: ¿No resulta demasiado general hablar hoy en día de un cambio del tiempo por el espacio? Precisamente la idea de los derivados financieros implica un diferencial de flujos que pone en cuestión las categorías clásicas de «espacio» y de «tiempo» (incluso en el caso no-euclidiano)...

—*FREDRIC JAMESON*: Bueno, habría que matizar que de lo que se trata es de tendencias, de características que resultan dominantes respecto a otras que aparecen como secundarias. Desde la perspectiva de la ciudad, de la política y también de las finanzas, el papel del espacio, de la tierra, de la propiedad, en el aburguesamiento y en la especulación respecto al suelo se ha convertido en algo central tal y como podemos ver en la presente crisis. Otra forma de abordar esta cuestión sería desde la perspectiva «existencial». Me parece que ahora se hace hincapié en el presente, en la experiencia del presente, excluyendo el pasado y desde luego el futuro. Por ejemplo, tenemos ideas

éticas, filosóficas, como la «esquizofrenia» de la que habla Deleuze, que es una reducción al presente. Creo que también puede hablarse de la desaparición del pasado como algo que vertebre el presente. El énfasis en el cuerpo es también un énfasis en el presente, puesto que el cuerpo sólo existe en el presente. De modo que gente como mi buen amigo Hayden White nos dice que, en realidad, el pasado no existe, que se trata sólo de documentos. El presente es lo único que existe. Lo que llamamos «historia» es una construcción que realizamos en el presente. ¿Cómo podría existir el pasado? Ya no se encuentra allí.

Y el futuro, desde un punto de vista político, está bastante debilitado. La idea de que un grupo revolucionario podría acometer la transformación de la sociedad en el futuro es una idea que raramente desempeña un papel central en la política. Lo que queremos es existir ahora, en el presente, sin ningún tipo de sacrificio por el futuro. De modo que el futuro se convierte simplemente en esa visión de una catástrofe ecológica inminente.

Evidentemente resulta exagerado decir que el espacio ha abolido el tiempo. Pero ello nos permite ver cosas únicas acerca del presente postmoderno que quizá otro tipo de formulaciones no posibilitan.

—*PÚBLICO:* ¿Cómo se relaciona la cuestión de la «memoria histórica» con esa desaparición del pasado y esa abolición del tiempo de la que habla?

—*FREDRIC JAMESON:* El problema del pasado histórico es muy real en una sociedad postmoderna. En Alemania, por ejemplo, tenemos todos los debates acerca de los monumentos relativos al Holocausto: ¿se han construido ya bastantes?, ¿deberían construirse más?, ¿cuál es el estatuto de un monumento?, ¿es un rastro? Un monumento es algo muy ambiguo, puesto que únicamente existe en el presente. Siempre requiere una especie de pedagogía y una reinvención para que simbolice el pasado. El pasado siempre puede ser olvidado —y me atrevería a decir que siempre será olvidado—, no hay manera de asegurar que el presente sea consciente del pasado. Creo, en efecto, que se trata de un gran problema político, una cuestión política en todo caso. Podríamos decir que no hay una forma «natural» de recordar el pasado, lo único que hay es gente que insiste en que recuerdes el pasado. Es por ello por lo que se trata de un asunto concerniente a la política.

—*PÚBLICO:* ¿Qué opinión tiene respecto a lo que podríamos denominar una recuperación del «fervor

religioso» en la postmodernidad? Estoy pensando en la guerra iniciada por Estados Unidos contra el denominado «Eje del Mal» (que podríamos ver como una especie de «Última Cruzada») o, desde un punto de vista filosófico, en la posibilidad de pensar en Dios como la unificación de todos los universales en un singular...

—FREDRIC JAMESON: Estas religiones de las que estamos hablando son todas religiones postmodernas. Cierto es que hay prácticas que podríamos seguir considerando tradicionales, pero las religiones activas a las que creo que nos estamos refiriendo (no sólo el yihadismo, sino también el cristianismo americano, la iglesia evangélica en América Latina...) son todas formas postmodernas de religión. No tienen nada que ver con tradiciones más antiguas, más puras, del islam o el cristianismo. Se trata de religiones inventadas en el presente, en un contexto particular. Unas pueden parecernos más «modernas» que otras, pero creo que no debemos pensar en ellas como supervivientes del pasado. Al contrario, se trata de expresiones de este presente postmoderno y su dinámica.

En cuanto a los universales, ésta es una época que, de un modo único, es «alérgica» a los universa-

les. Creo que la forma de la política postmoderna es una especie de nominalismo. No queremos universales puesto que todos nuestros maestros nos han enseñado que los universales son normas o algo represivo. Una vez que se establece una norma en relación con la naturaleza humana en función de un universal —independientemente de a qué aspecto se refiera—, se está excluyendo a una infinidad de gente (y, por tanto, reprimiéndola). Así que la discusión acerca de la singularidad debe ser entendida en este contexto de aversión y repudia hacia los universales.

—*PÚBLICO:* Me gustaría que desarrollase un poco más la cuestión de si el arte en la postmodernidad puede resultar político, si el arte contemporáneo o postmoderno puede cumplir una función política o social.

—*FREDRIC JAMESON:* Bueno, tendríamos que saber qué es «político» en la postmodernidad. Sabemos qué era político en el modernismo, y qué clase de arte político había en esa época (había varios tipos). Una idea muy popular en ese período consistía en contemplar el arte como subversión, como contestación y demás; no creo que sea algo actualmente vigente en

la postmodernidad. Por otra parte, considero muy interesante el hecho de que el arte postmoderno comenzase siendo una cosa frívola y decorativa mientras que, en mi opinión, el arte postmoderno más interesante que se está haciendo ahora mismo es arte político. Y lo es porque ahora todos sabemos acerca del capitalismo, es decir, no necesitamos que se nos diga este u otro arte es político; de una forma u otra hoy en día todo el arte versa acerca del capitalismo. En este sentido, hoy todo arte es arte político. Pero, en otro sentido, no sabemos cómo debería ser un arte político. Actualmente una de las formas más exitosas de la política, la que podemos imaginar de un modo óptimo, es la ecología y lo ecológico, y muchos de estos artistas son, en cierto modo, artistas ecológicos.

—*PÚBLICO:* ¿Cómo considera que debe abordarse la cuestión de la ética y la moral(idad) en la postmodernidad?

—*FREDRIC JAMESON:* Se trata de una cuestión muy complicada. Según mi modo de ver, la ética tradicional se fundamenta en la oposición bueno y malo (bien y mal). En este sentido, con la expansión de la cultura, de la comprensión, con la globalización y

demás, «el mal» como tal ha cesado de existir como concepto y, por lo tanto, tenemos conflicto pero ya no tenemos «bien» y «mal». Por decirlo nietzscheanamente: hemos ido más allá del bien y del mal. La política es conflicto, y, a la hora de plantearnos la cuestión de si el mundo necesita una nueva ética, hemos de ser muy cuidadosos. Después de todo, la ética es una subdisciplina filosófica anticuada (como la estética) y quizá ya no la necesitemos. Quizá no necesitemos filosofía y lo que haga falta es teoría (esta distinción entre filosofía y teoría me resulta muy interesante). En cualquier caso, si hemos de tener una ética postmoderna, debería ser una de un tipo nuevo que refleje la situación en la que grupos del mundo están en conflicto, sin que uno de ellos sea el bueno y otro el malo (quizá sean todos malos, quién sabe).

Permítanme ilustrar esto de un modo más concreto con un ejemplo procedente de la cultura de masas. Una de las formas fundamentales de la cultura de masas en la modernidad es el melodrama. El melodrama siempre se basa en la oposición entre bien y mal: ha de contar con un villano, en caso contrario no funciona. En parte, la desaparición de la trama y de la acción en la literatura contemporánea, en la cultura de masas y demás, tiene que ver con el

problema de encontrar un villano. Ahora mismo en la cultura de masas únicamente quedan tres tipos de villano: pedófilos, asesinos en serie y terroristas. El no creer en estas categorías supone un verdadero problema para este tipo de producción cultural.

—*PÚBLICO:* ¿Qué opinión tiene acerca de la «inmaterialidad» de las obras de arte?

—*FREDRIC JAMESON:* Hoy en día la palabra clave es Internet. Basta usar Google y se accede a un montón de imágenes y colecciones. De modo que ya ni siquiera se coleccionan reproducciones, sino que se recopilan imágenes de internet. Si quieres asistir a alguna exposición o espectáculo en algún lugar éstos acuden a ti en la página web. Éste es el modo de acceso a las diversas formas de lo que antes se conocía como obras de arte. Los museos, además, ya no tienen sitio para sus propias obras: están todas en los sótanos. De modo que, en cualquier caso, lo que se contempla son siempre imágenes.

—*PÚBLICO:* ¿No hay una contradicción entre, por una parte, esa reducción del tiempo al presente y la primacía del espacio sobre el tiempo y, por otra, el

événement de Deleuze o el *Ereignis* de Heidegger, esos singulares de acontecer que no son corporales sino que son espiritual-comunitarios en un sentido renombrado?

—*Fredric Jameson:* Bueno, Heidegger es un filósofo modernista y la noción de «ser» es una especie de universal que aparece y desaparece. Resulta obvio señalar que Heidegger estaría horrorizado ante la sociedad contemporánea (de hecho, ya estaba horrorizado ante la suya). Este tipo de evento va más allá de cualquier aquello a lo que Heidegger se refería cuando hablaba del *Ereignis* (que, para él, significaba una posibilidad permanente de realidad humana). Lo que tenemos ahora es lo permanentemente efímero, no el tipo de experiencia religiosa que Heidegger tenía en mente. Lo siento, pero no creo que Heidegger sea un filósofo postmoderno. Quizá Nietzsche. Pero, claro, Nietzsche puede ser cualquier cosa. Pero Heidegger definitivamente no. Heidegger es un filósofo modernista.

—*Público:* En relación con lo que ha apuntado acerca del arte contemporáneo, ¿en qué se diferencia su propuesta de otras tardomarxistas (pienso por ejemplo en Lukács) que remiten a la díada base-

superestructura y que hablan del arte como «reflejo» superestructural de una situación económica?

—*FREDRIC JAMESON:* Me gustaría aclarar algo en relación con la cuestión de la base y la super-estructura. No sostengo que los derivados financieros sean «la causa» del arte contemporáneo. Sí creo que la noción de base y superestructura resulta útil, especialmente para los críticos de arte y aquellos que se dedican a la estética (y también para los críticos literarios), pues hace que se expanda el marco de referencia de las discusiones que se llevan a cabo en el ámbito de las obras de arte. De otro modo, resultaría relativamente sencillo retroceder a una suerte de «idealismo estético», y, en mi opinión, es muy importante —en cualquier período— comprender cómo el arte también es parte de la producción, cómo forma parte de los modernos ciclos de producción que son análogos tanto en lo que respecta al arte, como a la producción material, a la política o a la ciencia. Considero que la postmodernidad es original en el modo que tiene de imaginar qué es un acto, qué es un objeto creativo y, en mi opinión, la mejor manera de identificar esa originalidad —lo más lejos que podemos llegar— es mediante ese instru-

mento financiero llamado «derivado». Creo que dicha herramienta presenta muchas analogías interesantes con la obra de arte, pero, evidentemente, no pienso que el derivado financiero sea «la causa» de las obras de arte.

—*PÚBLICO:* En la situación que usted ha descrito, ¿podemos seguir hablando de «significado» y «referente» en relación con el arte?

—*FREDRIC JAMESON:* El asunto consiste en pasar de la cuestión del significado en la obra de arte (que puede ser múltiple) a una especie de «signo vacío» si lo prefieren. Por ejemplo, esos caracteres chinos de los que hemos hablado a propósito de Xu Bing carecen de significado, pero, lo que es seguro, es que, de un modo extraño, designan el lenguaje chino (y quizá, en este sentido, haya algo colectivo en juego). Tenemos que ser capaces de pensar en grupos de otra gente, en relaciones interpersonales de una forma diferente, porque me parece que estas cosas no tienen un mensaje. No considero adecuado analizarlos desde la vieja perspectiva del «acto social» o del «evento». Estamos en un mundo post-individualista en el cual las realidades genuinas son las de las institucio-

nes. En cierto modo todos vivimos en ellas (y somos controlados por ellas). Entonces, lo que sí son significantes son los museos o las galerías: es la institución la que crea la obra de arte y entonces significa por sí misma en tanto que institución. Pero no es exactamente una relación con otra gente (salvo por el carácter de mediación social que tiene).

—*PÚBLICO:* ¿Qué opinión le merecen las descripciones presentes en *Imperio*[14] acerca de un capitalismo sin afuera y de una «espacialización» del tiempo?, ¿cabe algún tipo de sujeto político en la postmodernidad?

—*FREDRIC JAMESON:* Ambos son amigos míos, y Michael (Hardt), además, es colega. Creo que a lo que aluden con «Imperio» es al Imperio Romano, ésa es la referencia. Y, en este sentido, los Estados Unidos representan el centro del Imperio Romano, que a veces parece excepcionalmente incomparable respecto a cualquier otro país y, otras veces, parece un poco más dominante. No creo que lo que tengan en

14 M. Hardt y A. Negri, *Imperio*, Barcelona, 2005 (es trad. de *Empire*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 2000).

mente sea el viejo imperialismo, pero quizá esté equivocado puesto que no es mi ámbito de conocimiento. Considero que la política ahora mismo es algo esencialmente nuevo. Estaríamos ante un nuevo comienzo: ellos sitúan el primer acto político de esta nueva era en Seattle y las grandes manifestaciones que allí se dieron con motivo de la cumbre de la Organización Mundial del Comercio. Estos fenómenos son postmodernos, se producen mediante lo que denominamos *flashmobs* (ese tipo de convocatorias que se llevan a cabo mediante Internet y/o dispositivos móviles y que concluyen en alguna manifestación o acción pública), que podríamos decir que son formas de activismo político de carácter anarquista. Hardt y Negri aciertan al decir que todas las nociones que poseemos para lo colectivo («nación», «gente»...) son problemáticas, de modo que acuñaron el término «multitud» para referirse a este nuevo tipo de colectividad. Creo que está bien, pero considero un error pensar que esto desplaza la idea de «clase». Yo soy marxista, creo en la idea de clase y considero que la política proviene de la lucha de clases. Pero el nuestro es un período en el que, al movernos en una escala global, podemos decir que el trabajo ha adoptado un nuevo modo en el que no está nada claro qué tipo de formas de

empleo ni qué tipo de organización del trabajo se darán en el futuro. Los movimientos obreros nacionales, allí donde los hay, están muy debilitados, son endebles y no se han interconectado del modo en que sí lo han hecho los negocios. Todavía no tenemos organizaciones internacionales del trabajo. Que en una situación en la que un pequeño porcentaje de gente posee el setenta por ciento de la riqueza y en la que hay una inmensa cantidad de desempleados el futuro nos deparará conflictos laborales muy serios es algo que me parece obvio. Pero el problema radica en que organizar a los desempleados no forma parte de la tradición obrera, los que se organizan son los trabajadores. La cuestión de las políticas del desempleo y esta transformación sistemática del movimiento obrero es algo que está por imaginar. Me gustaría terminar con esa idea de *El Capital* de Marx en la que predice un futuro muy cercano para la revolución. Pero atendiendo también a los *Grundrisse*, porque allí Marx dice algo más: dice que no estaremos listos para las revoluciones sociales hasta que el capitalismo no se expanda en un mercado mundial. Todo trabajador, en cualquier parte, es un asalariado y, por lo tanto, los problemas del capitalismo (desempleo, sobreproducción, crisis de valores, de precios...) son inevitables.

No obstante, el capitalismo siempre se sobrepone. Para el capitalismo una crisis es siempre una excusa para expandirse. Con cada nueva crisis el capitalismo —infinitamente creativo como es— se ha expandido; «globalización» es únicamente la expansión más reciente. En el pensamiento marxista, una vez que se ha alcanzado el mercado mundial —es improbable que nos vayamos a expandir a Marte o, en general, al espacio exterior—, en ese momento estamos ante un sistema cerrado. Y en un sistema cerrado pueden pasar todo tipo de cosas (qué cosas sean es algo que no sabemos).

ÍNDICE